

Kaiser, Hermann-J.

## **Zum Verhältnis von Alltagswelt und jugendlicher Musikkultur**

*Klüppelholz, Werner [Hrsg.]: Musikalische Teilkulturen. Laaber : Laaber-Verlag 1983, S. 35-55. - (Musikpädagogische Forschung; 4)*



Quellenangabe/ Reference:

Kaiser, Hermann-J.: Zum Verhältnis von Alltagswelt und jugendlicher Musikkultur - In: Klüppelholz, Werner [Hrsg.]: Musikalische Teilkulturen. Laaber : Laaber-Verlag 1983, S. 35-55 - URN: urn:nbn:de:0111-pedocs-115755 - DOI: 10.25656/01:11575

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-pedocs-115755>

<https://doi.org/10.25656/01:11575>

in Kooperation mit / in cooperation with:



<http://www.ampf.info>

### **Nutzungsbedingungen**

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen. Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

### **Terms of use**

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

### **Kontakt / Contact:**

peDOCS  
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation  
Informationszentrum (IZ) Bildung  
E-Mail: [pedocs@dipf.de](mailto:pedocs@dipf.de)  
Internet: [www.pedocs.de](http://www.pedocs.de)

Digitalisiert

# **Musikpädagogische Forschung**

**Band 4:  
Musikalische  
Teilkulturen**

**LAABER-VERLAG**

Musikpädagogische Forschung  
Band 4 1983  
Hrsg. vom Arbeitskreis Musikpädagogische  
Forschung e. V. (AMPF) durch Werner Klüppelholz

# **Musikpädagogische Forschung**

Band 4:

Musikalische  
Teilkulturen

**LAABER - VERLAG**



Wir bitten um Beachtung der Anzeigen nachstehender Verlage  
am Schluß dieses Bandes:

Bärenreiter-Verlag, Kassel  
Gustav Fischer Verlag, Stuttgart  
Musikverlag B. Schott's Söhne, Mainz  
Franz Steiner Verlag GmbH, Wiesbaden

ISBN 3 9215 1896-2

© 1983 by Laaber-Verlag  
Dr. Henning Müller-Buscher  
Nachdruck, auch auszugsweise, nur  
mit Genehmigung des Verlages

## Vorwort

Als 1805 im Theater an der Wien Beethovens „Eroica“ genannte Sinfonie zur öffentlichen Uraufführung gelangte, dürfte in den umliegenden Tanzsälen, Wein- und Bürgerstuben zur gleichen Zeit eine Musik erklingen sein, die zwar weniger komplex, avantgardistisch, anspruchsvoll, doch dem Klangbild der Musik Beethovens durchaus noch verwandt war. Was alles – in einer Großstadt live, per Knopfdruck überall – ist nicht heute gleichzeitig, wenn auch in unterschiedlichsten Funktionen zu hören: Punk und Mandolinemusik, Streichquartett und Männergesang, Neue Musik und New Wave, Blasmusik und Indisches usw. Die relativ geschlossene Welt der mitteleuropäischen Tonalität ist mittlerweile längst nicht mehr in Kunst und Unterhaltung geschieden, vielmehr im Zeitalter der Medien in eine lange Reihe musikalischer Teilkulturen zerfallen. Diesem Phänomen war die Jahrestagung 1982 des Arbeitskreises Musikpädagogische Forschung gewidmet, deren Ergebnisse den vorliegenden Band füllen. Wenn auch – unter anderem durch die kurzfristige Absage einiger grundlegender Referatsthemen – beileibe nicht alle Fragen des vielschichtigen Problemfeldes hinreichend beantwortet werden konnten, so darf dennoch konstatiert werden, daß auch offene Fragen die eminente Bedeutung des Tagungsthemas keinesfalls geschmälert haben. Dies hat sich gerade in dem erneut versuchten Dialog mit musikalischen Praktikern (einem Jazz- und einem Punkmusiker, einem Chorleiter, einem Komponisten Neuer Musik, dem Leiter einer Mandolinengesellschaft, einem U-Musik-Redakteur) im Rahmen einer Podiumsdiskussion erwiesen.

Die Tagung wurde von der Deutschen Forschungsgemeinschaft durch großzügige finanzielle Hilfe, von der Kölner Musikhochschule durch Gastfreundschaft und vom Westdeutschen Rundfunk durch beides unterstützt. Diesen Institutionen sei dafür herzlich gedankt.

Werner Klüppelholz



## Inhaltsverzeichnis

Vorwort	5
Tagungsprogramm Köln 1982	9
1. Beiträge zum Tagungsthema	
<i>Klaus-Ernst Behne</i> Der musikalisch Andersdenkende. Zur Sozialpsychologie musikalischer Teilkulturen	11
<i>Hermann-J. Kaiser</i> Zum Verhältnis von Alltagswelt und jugendlicher Musikkultur	35
<i>Hans Günther Bastian</i> Musikkultur-Konzepte Jugendlicher. Einstellungen 13-16jähriger zur „offiziellen“ Musikkultur	56
<i>Helmut Tschache</i> Jugendliche Teilkultur in der Schule?	76
<i>Peter Schleuning/Wolfgang Martin Stroh</i> Tätigkeitstheoretische Aspekte musikalischer Teilkulturen. Ein Beispiel aus der Alternativszene	81
<i>Michael Clemens</i> Amateurmusiker in der Provinz. Materialien zur Sozialpsychologie von Amateurmusikern	108
<i>Reiner Niketta/Uwe Niepel/Sabine Nonninger</i> Gruppenstrukturen in Rockmusikgruppen	144
<i>Hans Peter Graf</i> Aus den Zwischenwelten der Musik. Zur Soziologie des Akkordeons	162

<i>Jost Hermand</i>	
Die restaurierte „Moderne“ im Umkreis der musikalischen Teilkulturen der Nachkriegszeit	172
<i>Barbara Barthelmes</i>	
Zerstückelte Musikkultur – zusammengefügt: Zur Kompositionstechnik der Avantgarde in den sechziger Jahren	194
<i>Josef Kloppenburg</i>	
Musikkulturelle Vielfalt – Eindeutigkeit des Ausdrucks. Der „Unstil“ der Filmmusik	207
<i>Günther Noll</i>	
Das Institut für Musikalische Volkskunde Neuss an der Universität Düsseldorf	218
2. Freie Forschungsberichte	
<i>Peter Brünger</i>	
Zwischenbericht zu einer Untersuchung über den Geschmack für Singstimmen	242
<i>Bernd Enders</i>	
Substantielle Auswirkungen des elektronischen Instrumentariums auf Stil und Struktur der aktuellen Popularmusik	265

## Zum Verhältnis von Alltagswelt und jugendlicher Musikkultur

HERMANN J. KAISER

In einer frühen Studie aus dem Jahre 1955 kommen die beiden Soziologen F. Elkin und W. A. Westley auf dem Hintergrund ihrer Forschungen über Jugendliche der kanadischen Mittelschicht zu dem Schluß, daß man von der Vorstellung einer relativ einheitlichen „Jugendkultur“ abrücken müsse, dieser Begriff demzufolge soziologisch untauglich sei.<sup>1</sup>

Demgegenüber erscheint im (amerikanischen) *Education Magazine* des Jahres 1961 von R. R. Bell ein Essay mit dem Titel *The Adolescent Subculture*, in dem die Gruppe der Jugendlichen zwischen 10 und 20 Jahren als Teilkultur betrachtet wird, wobei unter Teilkultur ein relativ kohärentes System verstanden wird, das innerhalb einer nationalen Kultur eine Welt für sich darstellt.<sup>2</sup> Als Begründung für die Eingrenzung dieser Gruppe zu einer Teilkultur besonderen Zuschnitts wird der Rollenübergang von der Kindheit zum Erwachsenendasein angesehen.

Diese Divergenz der theoretischen Standpunkte findet sich auch in der bundesrepublikanischen wissenschaftlichen Diskussion. Zwei Stimmen mögen das belegen:

In seinem Klassiker der Jugendsoziologie *Die skeptische Generation* formuliert H. Schelsky 1957: „... das Jugendalter zu einem selbständigen Sozialstand zu machen ... widerspricht ... völlig der epochalen Strukturgesetzmäßigkeit der modernen industriell-bürokratischen Gesellschaft.“<sup>3</sup> Die Begründung für diese Behauptung leitet Schelsky aus der Tatsache ab, daß jeder Mensch, auch der junge, verschiedenartigen sozialen Gebilden angehört, die eine Verhaltensformierung (die sog. Rolle) nur in ihrem jeweils spezifischen Bereich erwarten und durchsetzen können. Soziales Verhalten basiert folglich auf einem jeweils individuell zusammengefügteten *Rollensystem*. Unter dieser Voraussetzung erscheint der weitere Gedankengang Schelskys zwingend: „Sozial kann ‚Jugend‘ in einem solchen Gesellschaftssystem immer nur eine Rolle unter anderen im Rollen-System eines Individuums sein, nicht aber einen sozial totalen ‚Stand‘ konstituieren, der alle anderen Sozialrollen sich unterordnet ... Man kann abstrahierend und in statistischen Signifikanzen die speziellen Eigenschaften der Jugendrollen und der individuellen Rollensysteme als ‚Verhalten‘ der Jugend zusammenfassen und erkennen, es gibt aber in der modernen Gesellschaft keine reale (Hervorhe-

bung vom Verfasser) *soziale Zusammenfassung und Vereinheitlichung dieser Rollensysteme in einer ‚eigenständigen und eigengesetzlichen Jugendwelt‘*”.

Demgegenüber vertreten die Autoren der vielbeachteten Shell-Studie *Jugend '81* die Auffassung, „daß sich unter den Jugendlichen eine vielfältige alltagskulturelle Praxis herausgebildet hat. Diese jugendliche ‚Alltagskultur‘ dient den Altersgleichen als Mittel der Selbstfindung, als Verständigungsmittel untereinander und als ein Weg einer ausdrucksstarken Darstellung nach außen und als Abgrenzung gegen Ältere.“<sup>4</sup>

Die Unterschiedlichkeit der Positionen läßt sich m.E. auf einen „Grundwiderspruch“ zurückführen:

Der einen Position liegt die Annahme zugrunde, *die Altersgleichheit führe zu übereinstimmenden Lebensstilen und kulturellen Ausdrucksformen*. Das geschieht relativ formalistisch bei Bell, der behauptet, daß die genannte Altersgruppe der Jugendlichen – als Subkultur – strukturelle und funktionale Eigenheiten entwickelt, die dann zur Abgrenzung gegenüber der Gesamtgesellschaft einer Nation führen. Jugendliche nehmen dann an einer als solcher bereits existent gedachten Jugendkultur teil.

Die Vorstellung, daß Altersgleichheit eine kulturelle Praktiken stiftende Funktion hat, wird in der Studie *Jugend '81* sehr viel differenzierter entfaltet. Der Studie zufolge gibt es in unserer gegenwärtigen Gesellschaft ein *System von Alterskulturen*. Die kulturellen Traditionen der jungen Generation werden als Teil dieses Systems verstanden. Die Autoren der Studie sehen dabei durchaus das Faktum, daß bestimmte kulturelle Praktiken übernommen werden. Ihre *spezifische Bedeutung* erfahren sie jedoch erst als Bestandteil einer jugendlichen Alltagskultur.

Dagegen geht die andere Position davon aus, *daß die Übernahme sozialer Rollen sowie die Bildung und Übernahme kultureller Muster nicht durchgängig altersspezifisch erfolgt*. Hiernach gibt es keine empirischen Belege für die *eindeutige* Zuordnung von bestimmten kulturellen Praktiken und Jugendalter: Die Übernahme verschiedener Rollen läßt prinzipiell auch die Partizipation an verschiedenen Kulturen zu.

Die Gegner der Annahme einer relativ homogenen Teilkultur der Jugendlichen kritisieren darüberhinaus, daß eine solche Vorstellung nicht die real vorhandenen Unterschiede in den Jugendkulturen unterschiedlicher Sozialschichten erkläre.

Auf welche Seite dieser Auseinandersetzung im Bereich jugendsoziologischer Theoriebildung man sich auch schlagen mag, so zeigt sich doch, daß – trotz aller Differenzen in der Gesamtdeutung – in allen Konzeptionen real existierende Bereiche jugendkultureller Praxis angenommen werden. Des wei-

teren weisen alle Forschungen zur Musikrezeption und Geschmacksbildung einheitlich auf in sich konsistente Präferenzsysteme hin, die Ausdruck relativ homogener musikkultureller Praxis der Jugendlichen sind.<sup>5</sup> Insofern werde ich hier den Begriff *musikalische Teilkultur* bzw. jugendliche Musikkultur im heuristischen Sinne weiterverwenden.

Der Begriff „musikalische (Teil)Kultur“ meint im folgenden eine in sich strukturierte Gesamtheit von *musikbezogenen Interpretationsmustern* von Natur und Sozietät, die den Mitgliedern einer bestimmten sozialen Gruppe gemeinsam ist. (Dabei mögen diese Muster letztlich durchaus auf magische und religiöse Ursprünge rückführbar sein.) In den Begriff des Interpretationsmusters werden hier nicht nur die *reflektierende*, sondern auch die *tätige*, *handelnde*, *interagierende* Auseinandersetzung mit Natur und Gesellschaft sowie die Reflexion und Interaktion vermittelnde *Expression* in den verschiedenen Dimensionen des Ästhetischen einbezogen.

Diese Interpretationsmuster sind zum einen *Sinn-konstituiert*, weil sie – als gesellschaftliche Muster – sinnhaften sozialen Interaktionen entspringen; andererseits wirken sie *Sinn-stiftend*, da sie den gesellschaftlichen Subjekten die Deutung je aktueller musikalischer Phänomene überhaupt erst ermöglichen.

Dabei wird unter musikalischem Sinn das *Resultat* jenes Bewußtseinsprozesses verstanden, der 1. eine „neue musikalische Erfahrung“ dadurch bildet, daß Eindrücke sinnenhafter Art zu *Wahrnehmungen* synthetisiert und über weitere Syntheseprozesse zu musikalischer *Erfahrung* werden, der 2. *gleichzeitig* dieser neuen musikalischen Erfahrung einen *Stellenwert* im Gesamtzusammenhang der individuellen musikalischen Erfahrungen zuweist. Das heißt: Diese Interpretationsmuster repräsentieren relativ geschlossene Sinnbereiche.

Wenn man von der musikalischen Teilkultur Jugendlicher (und von Kulturen überhaupt) spricht, dann hat man gewissermaßen einen „objektiven“ Sachverhalt angesprochen. Doch verwirklicht sich dieser Sachverhalt in und durch Individuen. Meine Frage gilt im folgenden den *subjektiven Korrelaten* des Sachverhalts „musikalische Jugendkultur“ und deren Konstitutionsbedingungen.<sup>6</sup>

Aber auch diese Fragestellung wäre hier noch zu umfassend und daher nicht mit der nötigen Sorgfalt und Genauigkeit aufzuarbeiten. Daher will ich meine Problemstellung eingrenzen auf die Frage nach dem Verhältnis von Alltagswelt und jugendlicher Musikkultur, und zwar für das Alter zwischen 12 und 18 Jahren.



Verbinden werde ich mit diesem Problem die Frage, ob der Begriff der Alltagswelt (oder Alltagskultur) zum Regulativ musikpädagogischer Theoriebildung und musikdidaktisch verantworteter Unterrichtsplanung werden kann.

Meine weiteren Überlegungen umfassen daher drei Schritte:

Zunächst werde ich exemplarisch das aufnehmen, was gemeinhin unter der musikalischen Alltagswelt von Jugendlichen verstanden wird.

Sodann will ich einige wesentliche Momente der sozialwissenschaftlichen Diskussion um den Begriff Alltagswelt aufgreifen und sie zum Begriff der jugendlichen Musikkultur in Beziehung setzen.

Abschließen werde ich meinen Gedankengang mit dem Versuch einer Stellenwertbestimmung dieses Begriffes für die musikpädagogische Theoriebildung.

\*\*\*

Alltag ist das, was alle Tage passiert. Er beansprucht kein besonderes Bewußtsein. Daher ist auch der Übergang von einem Alltag in den anderen kein besonderes Ereignis, er wird als nahtloser Übergang empfunden. „Morgen wird es so sein wie heute“, dieses Motto der Alltäglichkeit artikuliert grundlegende Merkmale der Alltagswelt:

1. Es gibt keine *besondere Erwartung* und keine Erwartung *des Besonderen*. (Ersteres bezieht sich auf den psychischen Prozeß der Erwartung, letzteres auf dessen Inhalte.)
2. Dieses Bewußtsein entspringt aus einem *spezifischen Umgang mit der Zeit*: Zukunft wird – selbst wenn sie als bedroht empfunden wird – doch als selbstverständliches Faktum angenommen. Die „Richtung“ der Zeit wird nicht in Frage gestellt.
3. Der Alltag ist in doppeltem Sinne eine „ausgezeichnete Wirklichkeit“: Zum einen, weil ich in ihm etwas vollbringe und vollbringen muß, das nicht mehr rückgängig zu machen ist; zum anderen aber auch ausgezeichnet in dem Sinne, wie es ein Weg ist, der mit Schildern aus-gezeichnet ist. Die wesentlichen Wegweiser sind vorhanden und erleichtern eine Orientierung. Kurz: Die *Selbstverständlichkeit* des Alltags wird durch keinen Akt der Reflexion gebrochen.

Dieser Alltag enthält für die Jugendlichen heute sehr viel Musik (vgl. Anhang), und zwar nicht nur in der Weise „beiläufiger“ Musik beim Schulaufgabemachen, bei und nach der Arbeit usw., sondern auch sehr viel von den Jugendlichen *ganz bewußt* gehörter Musik.

Wie sieht diese Musik aus?

Um diese Frage nicht abstrakt abhandeln zu müssen, beziehe ich mich auf zwei Musiken, die von sich beanspruchen dürfen, repräsentativ für das gegenwärtige Musikrepertoire der meisten Jugendlichen zwischen 12 und 18 zu sein. Es handelt sich um THIS OLE HOUSE von Stuart Hamblen (mit dem Sänger Shakin' Stevens) und um das Lied EISZEIT der Gruppe Ideal. Ich möchte ein wenig auf die musikalische Textur dieser Titel eingehen. Dabei geht es mir keinesfalls um das ästhetische Problem der Wertung, also um den axiologischen Gesichtspunkt, auch nicht um eine bestimmte Kunsttheorie. Ich gehe vielmehr davon aus, daß das, was sich hieran an musikalischen Merkmalen herausheben läßt, Charakteristika der gegenwärtigen jugendlichen Musikkultur darstellen.

#### 1. Beispiel: THIS OLE HOUSE (vgl. Anhang)

Im Sommer/Herbst 1981 lag das Stück THIS OLE HOUSE mit dem Sänger Shakin' Stevens in der Publikumsgunst der Jugendlichen ganz vorne. Komponiert und getextet wurde es zu Beginn der fünfziger Jahre von Stuart Hamblen, einem Country und Western-Musiker. Historisch gesehen gehört es zu den sogenannten „sacred songs“, die vor allem im Zusammenhang mit den Evangelisationsbemühungen des Billy Graham zu sehen sind.<sup>7</sup>

*Formal* gesehen handelt es sich um ein Strophenlied (3 Strophen) mit Refrain. Die Strophe besteht aus einer achttaktigen Periode, die – mit leicht verändertem Schluß – wiederholt wird. Zu der durch zwei Perioden gebildeten strukturellen Achttaktigkeit des Refrains läuft eine Viertaktigkeit parallel, die – wesentlich durch die rhythmische Struktur – eine A–B–B'–A'–Ordnung erfährt.

*Harmonisch* findet sich ein sehr übersichtliches Schema (Tonart: B-Dur)

Strophe:    2 x T   2 x S   2 x D   2 x T  
                  2 x T   2 x S   2 x D   D   T

Refrain:    2 x S   2 x T   2 x D   2 x T  
                  2 x S   2 x T   2 x D   D   T

*Melodisch* charakterisieren die Strophe ein schrittweises Auf und Ab mit Tonrepetitionen auf dem 1., 4. und 5. Ton der Tonleiter. Der Refrain ist bestimmt durch Dreiklangsmelodik, Tonrepetitionen, Ausweitung der Tonraumes auf eine Oktave am Anfang, eine darauf folgende Verengung zunächst auf große Sext, dann auf Quint.

Ferner ist für das Stück eine am frühen Rock'n'Roll orientierte *Instrumenta-*

tion charakteristisch: *Solist – Chor – E-Gitarre – Baß – Kleine Trommel und Becken.*

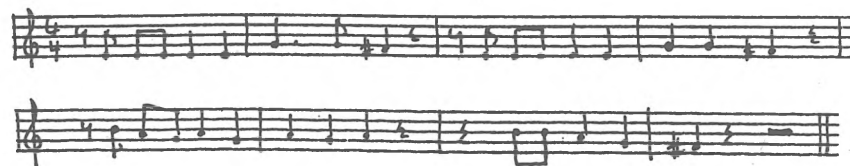
Auch *rhythmisch* gesehen bietet das Stück keine Komplikationen: In der Melodiestimme: durchgehende Viertel mit Haltepunkten in den Periodenmitten und -enden; einige wenige Synkopierungen. Die Begleitung hält sich wesentlich an das off-beat-Schema, das „Verfehlen der Zeiten“, ferner an die durchgängige Betonung von 2 und 4.

## 2. Beispiel: EISZEIT (vgl. Anhang)

1981 kam die Berliner Gruppe Ideal mit ihrer Platte „*Der Ernst des Lebens*“ auf den Markt. Sie wurde sofort ein „Renner“ (Goldene Schallplatte usw.). Hieraus entnehme ich das erste Stück: EISZEIT.

*Formal* handelt es sich dabei gleichfalls um ein Strophenlied mit zwei zwischengeschalteten identischen Sprechgesangsteilen, die man als Refrain deuten kann. Zwischen die Strophen schiebt sich ein kurzes, immer gleichbleibendes Zwischenspiel. Der Einschub erfolgt jedoch nicht regelmäßig. Es ergibt sich die folgende Ordnung: Vorspiel – 1. Strophe – 2. Strophe – Zwischenspiel – 3. Strophe – Zwischenspiel – Sprechgesangsteil – Zwischenspiel – 4. Strophe – 5. Strophe – Zwischenspiel – Sprechgesangsteil – Nachspiel.

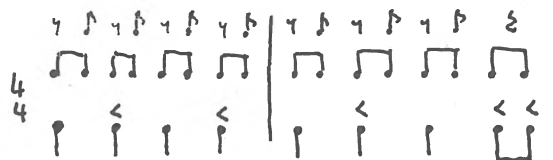
Die Strophen werden aus 4 x 2 Viervierteltakten gebildet, die im *melodischen* Grundmuster prinzipiell identisch sind:



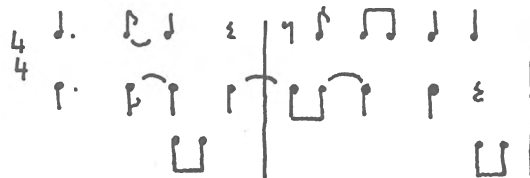
Zweitaktig ist auch das *rhythmische* Muster sowohl der Melodiebildung:



als auch der „Begleitung“:



Nur der Sprechgesangsteil wartet mit einer komplexeren rhythmischen Gliederung auf:



*Harmonisch* lassen sich drei Ebenen unterscheiden: *Strophen* durchgängig e-moll, jedoch im jeweils 2. Takt e als Grundton, darüber die Terz fis-a gelegt; *Zwischenspiele* durchgängig a-moll; *Sprechgesangsteile* durchgängig c-moll; „begleitet“ wird die Sängerin von E-Gitarre, E-Bass, Synthesizer, Schlagzeug.<sup>8</sup>

Beide Beispiele entstammen – wie unmittelbar einsichtig – ganz unterschiedlichen musikalischen, geographischen, sozialen und historischen Bezugssystemen trotz ihrer zwar gängigen, doch pauschalierenden formalen Zuordnung zum Bereich der Unterhaltungsmusik.

Kennzeichnen der regelmäßige Wechsel von auf- und absteigender Schritt- bzw. Dreiklangsmelodik, die überschaubare Stufung der Ambitus, die rhythmische Gleichförmigkeit der durchgängigen Viertelbewegung sowie die durchgängige Orientierung an der Grundkadenz TSDDT bzw. STDDT THIS OLE HOUSE, so scheint das Lied EISZEIT durch einen differenzierteren Abfolgemodus von Strophe, Zwischen spiel und Refrain (Sprechgesangsteil), durch harmonische Rückungen a-e-c-moll, durch eine – wie erwähnt – komplexere rhythmische Struktur des Refrains gegenüber der Strophe aus dem Rahmen eines relativ leicht zu überschauenden musikalischen Verlaufs herauszufallen. Doch wird dieser Eindruck durch die Konstanz der melodischen, rhythmischen, harmonischen und instrumentalen Muster *innerhalb* der musikalischen Zeitblöcke im Hinblick auf die leichtere Überschaubarkeit wieder ausbalanciert.

Bereits dieser kurze Vergleich zeigt grundlegende strukturelle Gemeinsamkeiten, die auf das die jugendmusikalische Kultur der Gegenwart charakterisierende zentrale PRINZIP DER ERMÖGLICHUNG GRÖSSTMÖGLICHER ORIENTIERUNG innerhalb des musikalischen Zeitverlaufs zurückzuführen sind. Das geschieht im wesentlichen durch drei Prinzipien musikalischer Bezugstiftung:

(a) Durch eine *parataktische Zeitordnung*. D. h.; in sich relativ homogene

Zeitblöcke werden nebeneinander gesetzt; Kontraktionen, Dehnungen, Schichtungen verschiedener musikalischer Zeitebenen fungieren – von Ausnahmen abgesehen – nicht als strukturbildende Elemente.

(b) Mit dem zuvor genannten eng verbunden ist das Prinzip der *Komplexitätsreduktion musikalischer Verläufe durch Wiederholung*.

(c) Das Prinzip der *Konstanz des rhythmischen Grundmusters* garantiert als Grundlage der syntaktischen Einheit über die Einheit des subjektiven Zeitempfindens die Einheit des betreffenden Stückes oder Liedes.

Aus der Perspektive einer aufs äußerste differenzierten europäischen E-Musik läßt sich – ohne axiologische Implikation – festhalten:

1. Die Musik der Jugendlichen heute ist – rein musikalisch gesehen – eine prinzipiell einfache Musik.
2. Die „Jugendmusik“ unserer Tage ist prinzipiell „verbundene Musik“, d. h. Musik mit Text. Vom Prinzip her kennt die jugendliche Musikkultur keine absolute Musik.
3. Musikalischer Sinn wird instrumentalisiert, mediatisiert, d. h. als Mittel, Unterstützung, Ausdeutung usf. außermusikalischer Zusammenhänge verwendet.

Ist diese Musik denn nun wirklich Bestandteil der ALLTAGSWELT von Jugendlichen zwischen 12 und 18 Jahren?

Zuvor war als erstes Charakteristikum der Alltagswelt genannt worden, daß sie durch keine *besondere Erwartung* und keine Erwartung von *etwas Besonderem* gekennzeichnet sei. Äußerungen von Jugendlichen, daß ihre Musik auf sie wie eine Droge wirke (vgl. Anhang), daß ihre Musik ihnen die Distanz zu beruflichem und schulischem Alltag ermögliche usf., zeigen aber, daß im Hinblick auf „ihre“ Musik bei den Jugendlichen die intentionale Perspektive grundlegend anders ist als in ihrem Alltag.

Wenn Jugendliche Musik hören, so hören sie diese, weil sie nicht nur emotional, sondern auch von ihrem Zeitempfinden her aus dem Alltag aussteigen: Vergangenheit und Zukunft sind als Zeitdimensionen einer *linearen* Folge, die durch die Gegenwart vermittelt wird und deren Erlebnisstruktur weitestgehend durch Arbeit bzw. Schule bedingt ist, d. h. dieser Form einer Mittel-Zweck-Relation des Verhaltens entsprechend organisiert ist, zeitweilig suspendiert. Die Aufmerksamkeit gehört dem jeweils gegenwärtigen Augenblick. Dieses Bewußtsein ist nicht zufällig, sondern wird planmäßig und im vollen Kontrast zum alltäglichen Bewußtsein aufgesucht.

Bereits eine einfache, jedem Musiker geläufige Erfahrung zeigt, daß auch die Nicht-Umkehrbarkeit der Zeit in der Musik suspendiert ist: Musikalische Ver-

läufe ereignen sich als Zeitverläufe: Im subjektiven Bewußtsein baut sich das Musikstück sukzessive auf, so wie es erklingt. Einesteils müssen also subjektives Bewußtsein und objektiver musikalischer Verlauf zeitlich parallel verlaufen; andererseits aber muß ich „voraus hören“ sowie bereits Gehörtes mit gegenwärtig Erklingendem verbinden. Stockhausen hat hier von „diagonalem Hören“ gesprochen, Zimmermann sprach von einer „Zeitspirale“. All dieses zeigt, daß die Linearität der objektiven, der Standardzeit im Musikhören generell aufgegeben wird zugunsten einer Mehrdimensionalität der Zeit im Bewußtsein, und das heißt auch des jeweiligen Musikstückes, das gerade gehört wird oder das man erinnernd in der inneren Zeit wieder aufbaut.

Schließlich stellt sich auch die Form der Sozialität in anderer Weise als die des Alltags dar: Der Jugendliche entzieht sich in und durch seine Musik der Intersubjektivität des Alltags, und zwar in zweierlei Weise: (a) indem er sich auf sich selbst zurückzieht oder (b) indem er sich in seine im zugehörige soziale Gruppe zurückzieht (dort Musik macht oder Musik hört). Beide Modi bilden Indizien für das Aussteigen aus der Sozialität, aus den Kommunikations- und Interaktionsräumen des Alltags. Anders ausgedrückt: Die Kommunikationssituationen und die Kommunikationsmuster seiner Musikwelt sind nicht mit denen seines Alltags identisch (d. h. unverträglich, was den Erkenntnisstil anbelangt; vgl. dazu S. 44 u. 45 ff.)

\*\*\*

Um die bereits hier durchscheinende These, daß Jugendliche ihren Alltag zwar – bisweilen total – mit Musik anreichern, daß aber ihre Musik keineswegs damit zwangsläufig Bestandteil ihrer Alltagswelt ist, begründeter formulieren und absichern zu können, möchte ich jetzt näher auf die Diskussion der Alltagsproblematik in den Sozialwissenschaften eingehen.

In seinem 1890 erschienenen Buch *Principles of Psychology* beschäftigt sich der amerikanische Psychologe und Philosoph William James mit dem Problem der Wirklichkeit.<sup>9</sup> Er kommt zu dem Schluß, daß für die Menschen sehr viele Wirklichkeitsbereiche nebeneinander bestehen. Diese bilden in sich relativ homogene Sinnbereiche, deren Wirklichkeitsgrad von der menschlichen Aufmerksamkeit abhängt: Solange wir uns einem Sinnbereich zuwenden, ist dieser für uns wirklich. Anders formuliert: Wirklichkeitsordnungen werden nicht durch eine etwaige ontologische Struktur ihrer Objekte, sondern durch den Sinn unserer Erfahrungen konstituiert.

Diesen Grundgedanken „relativ geschlossener Sinnbereiche als Wirklichkeitsbereiche“ übernimmt der deutsch-amerikanische Soziologe Alfred Schütz.<sup>10</sup>

Über ihn und seine Schüler, so vor allem Thomas Luckmann, ist in der Bundesrepublik die Frage nach der Alltagswelt, der Konstitution von Lebenswelten, der sedimentierten Wissensvorräte usf. vermittelt.<sup>11</sup> (Ideengeschichtlich gesehen verbinden sich bei Schütz Husserl'sche Phänomenologie, Bergson'sche Philosophie des Lebens, amerikanischer Pragmatismus und die Soziologie Max Webers zu einer charakteristischen Einheit. Das Problem des Schütz'schen Ansatzes – eine Folge seiner Bindung an die Phänomenologie Edmund Husserls – liegt darin, daß die Konstitutionsprinzipien von Wirklichkeits- bzw. Sinnbereichen als invariante Grundbedingungen angenommen werden, die Konstitutionsprinzipien selbst aber als übergeschichtlich vorausgesetzt werden.)

Es stellt sich die Frage: Welches sind die Konstitutionsprinzipien derartiger geschlossener Sinnbereiche?

1. Sinnbereiche kommen auf Grund eines bestimmten Erlebnis- und Erkenntnisstils zustande. Was aber heißt „bestimmter Erlebnis- bzw. Erkenntnisstil“?
  - Erkenntnisstil meint zunächst einmal einen bestimmten Grad von Bewußtseinsspannung: Die Examenssituation von Studierenden des Faches Schulmusik unterscheidet sich eben sowohl im Grad als auch der Richtung der Aufmerksamkeit von deren privater Situation des häuslichen Musikhörens bzw. Musikmachens.
  - Für den jeweils aktuellen Wirklichkeitsbereich *nicht* relevante Sachverhalte, Gegenstände, Bezugnahmen usf. werden „ausgeklammert“.
  - Geschlossene Sinnbereiche sind durch eine spezifische Form der Aktivität charakterisiert: In der Examenssituation bin ich gezwungen, ein zielgerichtetes, mit Absicht versehenes, auf die Außenwelt einwirkendes Handeln zu produzieren; in der privaten Musikhörsituation dagegen ist ein kontemplatives, für den Beobachter nicht unbedingt zugängliches, daher „verdecktes Handeln“ wirklichkeitsspezifisch.
  - Geschlossene Sinnbereiche weisen sich weiterhin durch eine spezifische Form der Selbsterfahrung, der Sozialität und der Zeitperspektive aus.
2. Erfahrungen, die in einem geschlossenen Sinnbereich gemacht werden, sind miteinander verträglich. Umgekehrt gilt, daß konkurrierende Erfahrungen nicht miteinander in Konflikt geraten müssen, sofern sie verschiedenen Sinnbereichen angehören. Die Konsistenz, die Widerspruchsfreiheit ist eben nur für den entsprechenden Sinnbereich postuliert. (Vgl. dazu auch die Stellungnahmen von Jugendlichen im Anhang.)
3. Das Faktum, daß Erfahrung, Erfahrungsraum und Prinzipien der Erfahrungsgewinnung zusammengehören, erlaubt es überhaupt, von geschlossenen

Sinnbereichen zu sprechen. Der Begriff „geschlossen“ jedoch weist darauf hin, daß der Übergang von einem Sinnbereich in den anderen nicht kontinuierlich erfolgt (Beispiel: Übergang Traum-Alltagsrealität).

4. Der folgende Gesichtspunkt ist ein übergreifender, und zwar insofern, als er ein mittelbares Konstitutionsprinzip geschlossener Sinnbereiche bildet: Er regelt ihr Verhältnis zueinander.

Die Pluralität von Wirklichkeiten würde zu einem totalen Chaos führen, wenn nicht ein Bezugssystem vorhanden wäre, das den unterschiedlichen Sinnbereichen einen Stellenwert zuweisen würde: die fraglose, *in sich* konsistente Alltagswelt. Sie sichert die Basis dafür, daß die Übergänge zwischen den Sinnbereichen gelingen. (Ein extremes Beispiel für das Mißlingen zeigt z. B. die Schizophrenie, in der die Alltagswelt als „ausgezeichnete Wirklichkeit“ (James), als Bezugssystem nicht länger gegeben ist.)

Damit ist die Frage nach der spezifischen Konstitutionscharakteristik der Alltagswelt gestellt. Zuvor wurde darauf hingewiesen, daß geschlossene Sinnbereiche, also auch die Alltagswelt, durch einen spezifischen Erlebnis- und Erkenntnisstil begründet werden. Welche Merkmale bestimmen den Erlebnis- und Erkenntnisstil der Alltagswelt?

1. Der Alltag fordert von uns eine Bewußtseinsspannung, die durch eine maximale „*Aufmerksamkeit auf das Leben*“ (Bergson) gekennzeichnet ist.
2. Die Alltagswelt ist charakterisiert durch ihre Fraglosigkeit, d. h. – phänomenologisch formuliert – durch eine spezifische Ausklammerung des Zweifels an ihrer Existenz, an ihrer Selbstverständlichkeit.
3. Weiterhin bestimmt den Alltag eine spezifische Form von Verhalten: Alltagsbewältigung geschieht durch planvolles Handeln, das auf Realisation durch Körperbewegung abgestimmt ist (Schütz nennt diese Form von Verhalten „*Wirken*“).
4. Die Alltagswelt ist der Bereich, in dem sich Menschen ganz „ungeteilt“ erfahren. D. h., es finden sich in ihr keine Reflexionseinschübe, die zum Aufbrechen der Rollenproblematik führen würden. Die Trennung von individuellem Ich und sozialem Ich ist subjektiv noch nicht vollzogen.
5. Fernerhin ist für den Alltag die Unbefragtheit einer gemeinsamen intersubjektiven Welt der Kommunikation und des sozialen Handelns gegeben.
6. Schließlich ist für den Alltag eine spezifische Zeitperspektive, die der Standardzeit anzusetzen, welche als universale Zeitstruktur der intersubjektiven Welt fungiert.

Bezieht man nun wieder die musikpädagogische Perspektive ganz explizit



ein, dann läßt sich festhalten: Die Musikkultur der Jugendlichen ist *nicht* Bestandteil ihrer Alltagswelt. Die Alltagswelt verlangt auch vom Jugendlichen, daß er alle lebensbedeutsamen Prozesse mit größter Aufmerksamkeit verfolgt, weil diese zu ihrer Realisation ein planvolles, in die Welt der Körperlichkeit eingreifendes Verhalten erfordern, das durch die Mittel-Zweck-Relation gekennzeichnet ist. Dabei spielt die unterstellte Konstanz der sozialen Beziehungen eine grundlegende Rolle. Kurz: Das „pragmatische Motiv“ ist für die Alltagswelt fundierend.

Demgegenüber bietet der Übergang in den Sinnbereich der eigenen Musik

1. eine beträchtliche Spannungsreduzierung. Die unbedingte „*Aufmerksamkeit auf das Leben*“ (H. Bergson) kann teilweise suspendiert werden. Jeder von uns empfindet – trotz aller Professionalisierung – den Übergang in den musikalischen Sinnbereich als Entlastung. Verstärkt wird die Spannungsreduzierung – erinnert sei noch einmal an die beiden musikalischen Beispiele – durch eine geringe Komplexität der musikalischen Struktur. Die Dominanz bestimmter kompositorischer Mittel und die dadurch gewonnene Wahrnehmungsvereinfachung ermöglichen darüber hinaus etwas, das in den Äußerungen der Jugendlichen auf der beigegeführten Dokumentation sehr deutlich wird und zum Titel der TV-Sendung geführt hat: die narkotisierende Wirkung von Musik. Darin wird das Faktum der Spannungsentlastung besonders offenkundig.
2. Es erfolgt der Versuch einer *Ausklammerung des Alltags*. Das wird in nahezu allen Stellungnahmen von Jugendlichen wie auch der beiden Gruppenmitglieder von DAF (vgl. Anhang) ausdrücklich angesprochen. Ausklammerung des Alltags heißt letztlich, die Kausalität der Motive und die Finalität der Zwecke unseres Handelns werden zumindest gelockert, wenn nicht gar ganz aufgegeben: Ich kann z. B. ein bestimmtes Musikstück beliebig oft abspielen und jedes Mal mich in anderer Weise ihm zuwenden, ich kann sogar ganz weghören. Die Alltagsdevise „Wer A sagt, muß auch B sagen“ trifft nicht länger zu. Ich kann eben eine Platte auflegen und dann doch nicht zuhören.<sup>12</sup> Andererseits kann ich musikalische Prozesse unterbrechen und sie nicht zu Ende führen. Wenn ich selbst in einer Gruppe Musik mache, läßt mir das improvisatorische Moment die Möglichkeit, musikalische Verläufe immer wieder anders zu Ende zu bringen. Ich muß nicht zu einer ganz bestimmten Form eines musikalischen Ergebnisses kommen.
3. Die Beantwortung der Frage nach der *spezifischen Aktivität*, welche den Sinnbereich gegenwärtiger musikalischer Jugendkultur bestimmt, muß unterscheiden, ob es sich um den Fall des Musikhörens oder des Musik-

machens handelt. Doch gilt für beide Aktivitätsformen, daß sie ihre Motive, Regeln und Zielsetzungen nicht der Alltagswelt, sondern einem spezifischen Sinnbereich entnehmen, der mit der Alltagswelt nicht kompatibel ist, eben dem der musikalischen Jugendkultur.

4. Die im Anhang dokumentierten Äußerungen von Jugendlichen (aber keinesfalls nur diese) weisen ganz eindeutig auf eine gegenüber der Alltagswelt veränderte *Selbsterfahrung* hin. An die Stelle der in der „Alltagswelt“ nicht gebrochenen Erfahrung des ungeteilten Selbst tritt das Bewußtsein, mit dem Übergang in den Sinnbereich der eigenen Musik auch die Kausalitätsbindungen des Alltags, welche die Alltags-Rollen auferlegen, überschreiten bzw. ablegen zu können.
5. Unmittelbar einsichtig ist die enge Verbindung von Selbsterfahrung und Zeitkonstitution. Wenngleich ich im folgenden noch näher darauf eingehen werde, so sei doch bereits hier darauf hingewiesen, daß Musik den Übergang in die „innere Zeit“ notwendig voraussetzt und damit die Eindimensionalität der Standardzeit als alleinige Grundlage musikalischer Bezugstiftung verläßt.
6. Der Sprung in die eigene Musikwelt bedeutet darüber hinaus ein Hinübergehen in eine andersartig bestimmte Sozialität und zwar in die der Gleichaltrigen, die diese Musik gleichfalls zu ihrer eigenen gemacht haben. Die Intersubjektivität der Kommunikation und des sozialen Handelns beschränkt sich nunmehr auf eine bestimmte soziale Gruppe größeren Homogenitätsgrades im Vergleich zur Alltagswelt. Aus der Intersubjektivität des prinzipiell unüberschbar breiten Alltags wird die qualitativ andere, die eingeschränkte überschaubare Intersubjektivität der altersgleichen eigenen Gruppe.

Es gibt aber noch einen weiteren Beleg für die These, daß die musikkulturelle Praxis Jugendlicher nicht Element ihrer Alltagswelt ist.

Musik entzieht sich einer unmittelbaren Transformation in Begrifflichkeit. (Das gilt nicht nur für die Musik.) Der interpretatorische Zugriff auf den Sinn von Musiken gelingt also nur dann, wenn man auf spezifische Musikkultur(en) zurückgreifen kann, welche die Interpretationsmuster hergeben. (Auch wir tun das immer, wenn wir ein uns bisher unbekanntes Stück hören oder üben.)

Für den jugendlichen Musikhörer heißt das, daß er auf *seinen* Erfahrungsvorrat, mit seiner Musik umzugehen, zurückgreift, der eben nicht primär sprachlich strukturiert ist. Das ist zumeist der Bereich der Populären Musik. Dieser liefert ihm die benötigten Interpretationsmuster (Kategorien und Prinzipien).

Solange dieser Interpretationsrahmen ausreicht, gibt es subjektiv keine Schwierigkeiten.

Dieser Erfahrungsvorrat, das ist entscheidend, ist weitestgehend sozial abgeleitet, d. h. vor allem die Freunde und Partner aus der entsprechenden (Alters)Gruppe, die jugendspezifischen Medienangebote usw. haben zum Aufbau dieses (Interpretations)Wissens beigetragen.

Dieser Wissensvorrat aber weist insofern eine bestimmte Schichtung auf, als nicht jegliches darin vorhandene Wissen gleich bedeutsam ist. Positiv gewendet: In diesem Wissensvorrat findet sich sozial besonders gebilligtes Wissen, das die Auszeichnung seinen spezifischen Konstitutionszusammenhängen verdankt.

Musikalische Prozesse, darin sind sich alle psychologischen und philosophischen Zeittheorien seit Augustinus einig, vollziehen sich im „inneren Zeitbewußtsein“. Diese „innere Existenzform der Musik“ ist wesentlich dadurch charakterisiert, daß Erinnerung und Retention einerseits, Protention und Erwartung andererseits im jeweils aktuell erlebten Augenblick zusammenkommen müssen.<sup>1 3</sup> Für das musikalische Objekt bedeutet das, daß es – nach Husserl – nicht *monothetisch* erfäßbar ist; musikalischer Sinn ist von *polythetischer* Struktur: Er wird nur im sukzessiven Durchschreiten der einzelnen musikalischen Ereignisse erfahren. „*Er besteht aus gegliederten Schrittfür-Schritt-Ereignissen in der inneren Zeit, er ist selbst ein polythetischer Konstitutionsprozeß*“ (Schütz).

Wenn aber Musik ein polythetischer Prozeß ist, dann erfolgt auch die Rekonstruktion im Hören polythetisch. Damit wird die Gleichzeitigkeit, besser die „Quasigleichzeitigkeit“ der Bewußtseinsströme von Komponist und Hörer notwendige Voraussetzung der Entschlüsselung musikalischen Sinnes. Für unseren Zusammenhang aber ist noch wichtiger, daß die Gleichzeitigkeit der Bewußtseinsströme ebenso notwendige Voraussetzung dafür ist, daß mehrere Personen sich über ein und dasselbe Stück miteinander verständigen können. (Dabei sind die Modi des Ausdrucks dieser Verständigung sicherlich von Person zu Person verschieden.)

Hier nun schließt sich der Argumentationsrahmen:

1. Sozial besonders ausgezeichnete musikalische Erfahrungen werden in altershomogenen Jugendgruppen gemacht. Dieses ist aber nur deshalb möglich, weil dort eine Gleichzeitigkeit der Bewußtseinsströme hergestellt wird, die Bedingung der Entschlüsselung und Übernahme musikalischen Sinnes ist.
2. Diese Gleichzeitigkeit wird freiwillig hergestellt und ist aus dem Alltag

herausgenommen. Sie konstituiert einen geschlossenen Sinnbereich, nämlich den der jeweiligen jugendlichen Musikkultur, der immer einen Ausschnitt aus einem vielfältigen Musikangebot darstellt.

\*\*\*

Die Diskussion in den siebziger Jahren um das Prinzip der Wissenschaftsorientierung ist auch am Musikunterricht an den allgemeinbildenden Schulen nicht spurlos vorübergegangen.

Mittlerweile – das trifft für nahezu alle Schulfächer zu – zweifelt man daran, ob dieses Prinzip den Unterricht durchgängig bestimmen kann und, falls das möglich, ob es überhaupt pädagogisch verantwortbar wäre.

Seit dem Ende der siebziger Jahre wird in der Erziehungswissenschaft (vgl. die Kongresse der DGfE 1979 in Tübingen und 1980 in Göttingen) – parallel zum sich verstärkenden Zweifel am Prinzip der durchgängigen Orientierung von Schulunterricht an den Wissenschaften – eine Orientierung des Unterrichts an der ALLTAGSWELT der Schüler gefordert.

Obgleich diese Fragestellung in der Musikpädagogik systematisch bisher noch nicht diskutiert worden ist, bestimmt sie unter der Hand die meisten gegenwärtigen Beiträge zur Musikdidaktik, insbesondere die sogenannten „handlungsorientierten“, und zwar in der Form des Postulats, daß jegliches Nachdenken über und jede Planung von Musikunterricht bei der Alltagswelt der Schüler anzusetzen habe.

Wie sich jedoch gezeigt hat, muß der Begriff Alltag und Alltagswelt des Schülers aus der begrifflichen Undeutlichkeit herausgeholt werden. Hier wurde ein Vorschlag unterbreitet, der sich die Ergebnisse der phänomenologisch orientierten Soziologie zunutze machte, indem der Begriff Alltag qualitativ bestimmt wurde und nicht quantitativ. (Im Hinblick auf die jugendliche Musikkultur also nicht als all das, was ein Jugendlicher jeden Tag hört). Folgt man einem solchen Bestimmungsversuch, dann ergibt sich, daß der Alltagsbegriff oder der Begriff der Alltagswelt nur eine *abgrenzende Funktion* haben kann. Wird er im musikpädagogischen Zusammenhang verwendet, meint er auf jeden Fall nicht die Musik, welche Jugendliche zu ihrer eigenen gemacht haben, weil Alltagswelt und musikalische Welt der Jugendlichen eine unterschiedliche Sinnstruktur aufweisen.<sup>1 4</sup>

## Anhang

### Stellungnahmen von Jugendlichen zum Thema Musik

Ausschnitte aus der TV-Sendung „*Das ist wie ein Rausch*“ am 9. 3. 1982  
im Zweiten Programm von M. Odenthal und H. Werner.

„Musik ist das einzigste, womit man was anfangen kann. Also wenn man irgendwie was laufen hat, das ist meistens dann Musik.

Also wenn man hier arbeitet bis 1/2 5 Uhr abends und dann zu Hause ist um 6 Uhr, dann hat man überhaupt keine Zeit, na so ein Hobby auszuüben oder so. Na ja, dann knallt man sich einfach ins Bett, wenn man nach Hause kommt und hört Musik.“

\*

„Wenn ich von der Arbeit komme, dann bin ich manchmal so'n bißchen aufgeladen. Dann mach ich entweder selbst Musik oder hör etwas Härteres. Danach fühle ich mich dann irgendwie besser . . .“

Wie erklärst Du Dir das, daß Du Dich dann besser fühlst?

„Ich weiß nicht. Irgendwie . . . irgendwie kann ich mich an der Musik auch abreagieren. Wenn ich jetzt so ne relativ harte Musik höre oder vielleicht sie selbst mache, dann fühle ich mich hinterher irgendwie erleichtert und hab nicht so viele Aggressionen.“

\*

Welche Musik verfolgt Ihr so?

„Ich? Rock'n'Roll.“

Warum?

„Ich bin in nem Rock'n'Roll Fan-Club „The Wanderers“, und dann abends treffen wir uns meist in nem Partykeller . . . und da treffen wir uns meistens und hören da Musik. Wir sind so 15 Leute, und wir gehn auch oft am Wochenende weg und so. Dann spielen sie auch bei uns in den Diskotheken Rock'n'Roll. Das ist meine Meinung dazu.“

\*

„Ich würd sagen, das ist unheimlich wichtig, um hier irgendwie abzuschalten. Wenn man nach der Arbeit nach Hause kommt, ist man doch irgendwie gestreßt. Weil man hier unter Leistungszwang und so, das ist ja ganz normal, den man so hat, wenn man den irgendwie abbauen kann, irgendwelche Musik halt hört und sich richtig ablenkt, . . . vielleicht noch nicht mal so anspruchsvolle, nur zum Abbauen . . .“

\*

„Ich finde unheimlich gut, daß die deutschen Gruppen jetzt viel mehr Mut haben und sich trauen . . . nicht daß da nur englische und amerikanische Gruppen, sondern jetzt

auch mal deutsche . . . finde ich unheimlich gut. . . . und im New Wave hat man irgendwie ne gewisse Abwechslung. Man kann auch Abwechslung ins Programm bringen: Es gibt langsamen New Wave, es gibt schnellen New Wave. Es gibt rockigen New Wave, und es gibt . . . es gibt halt gemischte Arten von Musik, kann man sagen."

\*

Wie alt bist Du?

„Ich bin 16.“

Und welche Musik hörst Du am liebsten?

„Hauptsächlich Disco-Musik.“

Wie lange am Tag?

„Von morgens bis abends. Bei den Hausaufgaben, bei allem möglichen, beim Baden . . . also kann man sagen durch und durch.“

(Zu derselben Frage eine weiterer Jugendlicher)

„So ziemlich den ganzen Tag.“

Und welche?

„So ziemlich alles, also von Disco bis Hard-Rock, . . . Blues . . .“

\*

Was gefällt Euch jetzt bei DAF (Gruppe: Deutsch-amerikanische Freundschaft) am besten? . . . von Liedern . . .

„Ja, Mussolini.“

Warum?

„Ja, und zwar weil der Rhythmus hat. Ich mein, andere Musik geht da rein und da raus, ja. Aber die geht da echt rein. Und ich steh zur Zeit auf der Neuen Deutschen Welle.“

Warum gefällt Euch die Monotonie?

„Sie paßt einfach zum Leben. Ich bin hierhergekommen, weil ich die Gruppe DAF also ziemlich exzentrisch finde und weil endlich einmal die deutsche Sprache auch zum Ausdruck gebracht werden kann. Aber das heißt noch nicht, daß ich alles gut finde. Ich finde gerade DAF gut, auch von diesen Themen, Liebe, Sex und . . . das finde ich unheimlich toll.“

Glaubst Du, daß das bei der bisherigen Musik, die es bisher gab, nicht so abgehandelt worden ist, wie Du es eben angesprochen hast?

„ . . . Ne, das war zu kommerziell für mich. Nicht so kommerziell wie im Schlager, Olivia Newton-John oder so was, . . . ist für mich reine kommerzielle Musik . . .“

\*

Frage an die beiden Mitglieder der Gruppe DAF

Was glaubt Ihr, warum die Jugendlichen hierher kommen, warum die zu Euch kommen? Was suchen die eigentlich da?

„Ja, die suchen nen Ausgleich, glaube ich. Wir geben denen viel, weil wir ziemlich viele

Themen anschnitten, die sonst tabu sind. Bei uns geht vom Sex bis zum Mussolini, bis zur Gewalt und so Händchen halten . . . Und diese Themen sind normalerweise ausgeklammert. Und wir bringen sie in einer sehr einfachen Form, in einer Form, die nicht nur den Kopf anspricht, sondern vor allem auch den Körper anspricht.”

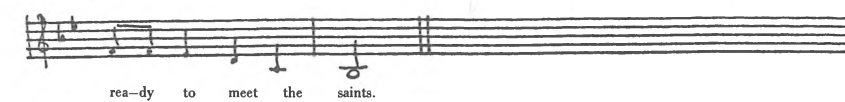
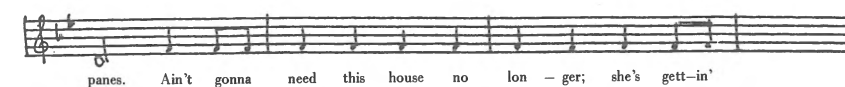
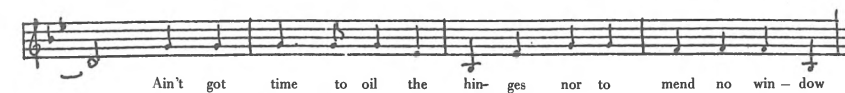
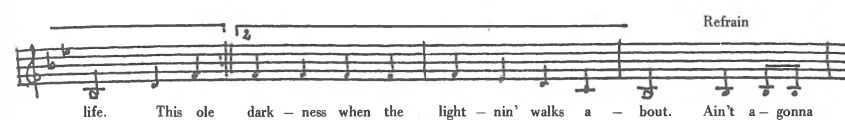
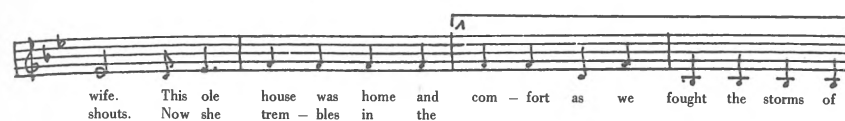
„Robert hat gesagt, viele suchen Ausgleich. . . . Was sollen sie den sonst machen bei dieser langweiligen Gesellschaft? . . . Wir sind auch noch sehr jung, und wir sprechen die Sprache, die die Jugend spricht. Und wir wissen, welche Signale zu benutzen sind. Wir vermitteln Sachen, die die Leute wollen, und die sonst von keinem vermittelt werden.”

Würdet Ihr sagen, daß das auch so ne Art Flucht sein kann, Flucht in die Musik und nicht nur in die Musik, sondern auch in Eure Texte, ne Identifikation damit, daß sie so leben wollen, wie Ihr so sein wollt?

„ . . . Ne, das ist ja gerade so ein Ausgleich für das, was in der Gesellschaft so verkrüppelt ist. Ich glaube durchaus, daß wir . . .

Ich würde nie behaupten, daß wir einen Menschen ändern. Aber wir schaffen es zumindest so eine allgemeine Änderung der Atmosphäre. Ich glaube schon, daß das, was wir machen, befreit. Dadurch werden die Leute ausgeglichen, und das ist eine Form von Stärke. Man kann nichts machen, wenn man unausgeglichen ist, wenn man nicht befreit, wenn man dauernd unterdrückt ist . . . .”

'This ole house'





'Eiszeit'

Das Tele-phon seit Jah-ren still kein Mensch mit dem ich re-den will

ich seh im Spie-gel mein Ge-sicht nichts hat mehr Ge-wicht...

Refrain

Eis-zeit mit mir be-ginnt die Eis-zeit im La-by-rinth der

Eis-zeit min-nus neun-zig Grad.

### Anmerkungen

- 1 Elkin, F./Westley, W. A.: The Myth of Adolescent Culture. In: American Sociological Review, 20, 1955, 680–684.
- 2 Bell, R. R.: The Adolescent Subculture. In: Education Magazine, 1961, 1–3.
- 3 Schelsky, H.: Die skeptische Generation. Köln/Düsseldorf 1957.
- 4 Shell-Studie: Jugend '81, Bd. 1, Opladen 1982.
- 5 Aus der Vielzahl von Arbeiten seien nur einige genannt. Ihnen verdankt der Verfasser ganz spezifische Einsichten:  
 Kleinen, G.: Jugend und musikalische Subkultur – Verhaltensweisen der jungen Generation in der industriellen Gesellschaft. Regensburg 1973.  
 Pape, W.: Musikkonsum und Musikunterricht. Düsseldorf 1974.  
 Schulten, M. L.: Zur Entwicklung musikalischer Präferenzen. In: Behne, K.-E. (Hrsg.): Musikpädagogische Forschung, Bd. 2, Musikalische Sozialisation. Laaber 1981, 86–93.  
 Zimmerschied, D.: Beat-Background-Beethoven. Frankfurt/M-Berlin-München 1971.  
 K.-E. Behne hat m. E. mit seinem Begriff des „Musikalischen Konzepts“ diesen Sachverhalt von der Einstellungsforschung her überzeugend in den Griff bekommen. Vgl. dazu: Behne, K.-E.: Musikalische Konzepte – Zur Schicht- und Altersspezifität musikalischer Präferenzen. In: Forschung in der Musikerziehung 1975, Mainz 1975, 35–61, sowie ders.: Zur Struktur und Veränderbarkeit musikalischer Präferenzen. In: Zeitschrift für Musikpädagogik, 2, 1976, 139–146.
- 6 Die Ausklammerung der sozialen Genese dieser Kultur erfolgt aus einem methodischen Gesichtspunkt: der exakten Bestimmung eines Teilaspekts wegen.
- 7 Weitere Hintergrundinformationen in: Lugert, W.D./Schütz, V.: Der aktuelle Hit: Shakin' Stevens: This ole house. In: Populäre Musik im Unterricht, 3, 1982, 5–10, sowie: Schütz, V.: Shakin' Stevens „this ole house“. In: Rockpäd, 0, 1982, 19–21.
- 8 Obgleich hier das Wort-Ton-Verhältnis ausgeklammert wird, sei doch darauf hinge-

- wiesen, daß der Text eine völlig andere Valenz in diesem Stück erhält als im 1. Beispiel, in dem schon allein auf Grund der Artikulation der Text „verschwindet“.
- 9 James, W.: *The Principles of Psychology*, 1890; Repr. New York 1950.
  - 10 Im folgenden beziehe ich mich insbesondere auf die Schriften:
    - Schütz, A.: *Gesammelte Aufsätze*, 3 Bde., Den Haag 1971.
    - Schütz, A.: *Das Problem der Relevanz*, Frankfurt/M. 1971.
    - Schütz, A./Luckmann, Th.: *Strukturen der Lebenswelt*. Neuwied und Darmstadt 1975.
  - 11 Berger, P.L./Luckmann, Th.: *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*. Frankfurt/M. 1969.
    - Filmer, P. u.a.: *Neue Richtungen in der soziologischen Theorie*. Wien-Köln-Graz 1975. Darin besonders: Phillipson, M.: *Phänomenologische Philosophie und Soziologie*.
  - 12 Folgendes ist in diesem Zusammenhang weiter zu bedenken:
    1. Es ist dabei gar nicht so entscheidend, ob und in welchem Maße die Ausklammerung *tatsächlich* gelingt. Die Absicht ist entscheidend.
    2. Es unterliegt keinem Zweifel, daß der Versuch von Jugendlichen, über ihre Musik den Alltag auszuklammern, durch bestimmte gesellschaftliche Gruppen wieder „genutzt“ wird; sei es, um sie besser in bestimmte Arbeitszusammenhänge einzufügen, sei es, um — über den Verkauf von musikalischen Produkten — Gewinne zu machen.
    3. Die Ausklammerung des Alltags ist immer auch (bis zu einem gewissen Grad) eine gesellschaftlich gewährte, gestattete, und zwar nicht nur aus den zuvor angeführten Motiven heraus, sondern auch — gegen derartige Interessen — aus pädagogischen Erwägungen, die diese Ausklammerung als Überstieg in einen andersartig strukturierten Bereich persönlicher Identifikationen respektieren.
    4. Der Hinweis, daß die Jugendmusik der Gegenwart Alltag bisweilen ganz explizit thematisiert, spricht nicht gegen die vorgetragene These. Thematisierung heißt zugleich: Objektivierung, Distanz. Indem der Alltag „Gegenstand“ z. B. eines Liedes wird, wende ich mich ihm in reflexiver Einstellung zu: Alltag wird mir Objekt.
  - 13 Protention und Retention sind für E. Husserl Strukturmomente des „inneren Zeitbewußtseins“. Sie gehören mit dem aktuellen Jetzt zur *Gegenwartsphase* der innerlich erlebten Zeit. Sie bilden die Möglichkeitsbedingungen von *Dauer*. Unterschieden sind sie von der Erwartung bzw. der Erinnerung u. a. gerade dadurch, daß diese das Merkmal der Dauer bereits in sich enthalten.
  - 14 Vor einem Kurzschluß sei aber in aller Deutlichkeit gewarnt: Der Nachweis, daß die Musik der Jugendlichen zwischen 12 und 18 nicht deren Alltag angehört, führt keineswegs zur Ausklammerung der populären Musik aus dem Musikunterricht. Nur: Die Integration dieser Musik in den Unterricht kann *nicht* mit dem Hinweis auf deren *Vorhandensein in der Alltagswelt* der Jugendlichen *begründet* werden. Dazu muß eine andere Legitimation gegeben werden. Die Entfaltung eines derartigen Begründungsrahmens war und ist aber hier nicht die Aufgabe.

Prof. Dr. Hermann J. Kaiser  
 Im Hagedorn 9  
 4417 Altenberge